„Cântați-mi recitativele și recitați-mi ariile!" – un interviu cu baritonul Leo Nucci

(Costin Popa – 17 octombrie 2008)

Șase ani de vocalize


Leo Nucci

Costin Popa: Signor Nucci, sunteți aclamat astăzi în toată lumea ca mare bariton verdian. Am văzut recent înregistrarea recitalului dumneavoastră de anul trecut, de la Teatro alla Scala. Fabulos, 17 piese într-o singură seară! Începând cu **Bărbierul din Sevilla**, apoi cred că toate ariile de Verdi...
Leo Nucci: Nu numai, au fost și **Elixirul dragostei, Lucia di Lammermoor, Paiațe, Andrea Chénier...** Programul a cuprins arii din operele cântate la Scala, cu excepția celor care nu au arii, **Simon Boccanegra, Madame Butterfly, Tosca**. Asta pentru că sunt baritonul cu cel mai mare repertoriu pe scena Scalei și cu cel mai mare număr de spectacole cântate acolo. Cred că au fost 20-21 de roluri. A fost ideea mea pentru că aniversam 30 de ani pe scena milaneză...

C. P.: ...și 40 de ani de carieră. Am fost entuziasmat ascultându-vă. Cum v-ați păstrat, la 65 de ani, prospețimea vocii?

L. N.: Numai prin antrenament, nimic mai mult. Nu vreau să dau lecții nimănui, dar toată lumea trebuie să înțeleagă un lucru: corzile vocale sunt mușchi, corpul este format din mușchi, chiar și... creierul. Să vă povestesc o întâmplare de acum trei zile. Am avut aici, la Opera de Stat din Viena, repetiție generală cu **Simon Boccanegra**. Domnul director Holender a asistat și la un moment dat a plecat încruntat. Ne-am întâlnit după aceea în biroul lui și m-a întrebat de ce am cântat „pe voce", în timp ce restul distribuției „a marcat"? I-am explicat că așa repet eu tot timpul. În viață am avut șansa să apar alături de mari cântăreți din trecut: Mario del Monaco, Ferruccio Tagliavini etc. Și ei cântau efectiv în timpul repetițiilor... Așadar, nu este vorba de miracole ci doar de cântat, cântat, studiat (bine, dacă este posibil). Am colegi, mai bine zis colege, care fac niște vocalize foarte ciudate. Este clar că nu înțeleg nimic din canto! Nu am făcut niciodată astfel de vocalize.

C. P.: Deci summumul este...

L. N.: ... să cânți, să te antrenezi, dar bine! În poziția clasică, de belcanto. Nu poți cânta la pian cu degetele întinse. Pentru Duke Ellington este minunat, dar dacă vrei să interpretezi Chopin sau Beethoven trebuie poziția corectă. Primul lucru pe care-l înveți de la o profesoară de pian este poziția corectă a mâinilor. La fel și în canto cu formarea și plasarea sunetului.

C. P.: Ați avut mulți îndrumători?

L. N.: Sunt născut în 1942, am început să studiez arta cântului în 1957, aveam 15 ani. Am lucrat timp de șase luni cu Mario Bigazzi, care trăiește și acum la Monte Carlo. Mi-a fost imposibil să continui, el locuia la Florența iar eu aveam serviciul la Bologna. Am studiat apoi cu soprana Gigliola Frazzoni, cu baritonul Mario Zanasi și alții. Cu profesorul Giuseppe Marchesi timp de 6

ani, între 1958 și 1964, am făcut zilnic numai vocalize. Nu doar de două ori pe săptămână! După lucru (eram mecanic), la ora 7 seara, 5 zile pe săptămână, mergeam la dânsul și făceam vocalize. Asta este explicația prospețimii vocii mele. Îmi aduc aminte că Pavarotti mi-a povestit că l-a întâlnit pe Beniamino Gigli la Modena și l-a întrebat: „Maestro, cât timp ați studiat?". Iar Gigli a răspuns: „Mai întâi, să știi, maeștri sunt dirijorul și compozitorul. Il maestro este Verdi! Mie să-mi spui Commendatore. Și dacă ești curios cât am studiat, află că până acum cinci minute și reîncep mâine". După care Gigli i-a mărturisit că șase ani a făcut numai vocalize.

C. P.: Mi se pare infernal!

L. N.: La începutul anilor '70 am decis să-mi închei cariera, eram la Opera din Roma, cântam micul rol Dancairo în **Carmen**, alături de Richard Tucker și Grace Bumbry. Dar imediat, la Milano, am întâlnit-o din fericire pe soția mea și împreună am mers la un profesor bătrân, pe nume Ottaviano Bizzarri, care m-a convins să reîncep. Fusese în aceeași școală cu Gigli (era născut în 1890, ca și ilustrul tenor), baritonul Cotugni fiind profesorul lor. Cu Cotugni făcuse vocalize și mult mai târziu fraze. Așa a procedat și cu mine. Dar vocalize simple, I-E-A-O-U, nu exclusiv vocalize A-A-A-A, cum se fac acum. Acestea sunt numai „gargară". I-E-A-O-U este linia de rămânere în poziția optimă de sunet. Nimeni nu mai dă astăzi asemenea lecții. În România încă se mai studiază așa, am avut colegi de scenă, ca Vasile Moldoveanu, care cântau corect. Nu numai Vasile dar și Angela Gheorghiu. Poate ea nu cântă repertoriul cel mai potrivit, **Romeo și Julieta** îi este perfect, dar face și **Tosca**... A cântat prima **Traviata** cu mine, în 1994 la Covent Garden. La Scala, anul trecut, singura seară când a avut succes în **Traviata** a fost tot alături de mine.

Elena Moșuc, cea mai bună soprană lirico-lejeră din lume

C. P.: Ați întâlnit și alți artiști români?

L. N.: Cred că Elena Moșuc este în prezent cea mai bună soprană lirico-lejeră din lume, în adevăratul, vechiul stil italian. Am numit belcanto-ul. Și Elena a făcut **Traviata** la Scala, cu un succes incredibil. Trebuia să cânte și cu mine dar conducerea teatrului a decis ca Irina Lungu să-mi fie parteneră. Am încercat să schimbăm dar nu s-a putut. Oricum, Elena a avut mare succes.

C. P.: Știu, am fost în sală.

L. N.: Aici, în **Simon Boccanegra**, o am alături pe Roxana Briban. Să revin.... Repertoriul este un alt subiect. Cântând corect, ai posibilitatea să faci carieră lungă. Mai ales la artiste (Mirella Freni este o excepție), parcursul carierei este acum mai scurt decât înainte, maxim 15-20 de ani. Cum se poate așa ceva? O carieră adevărată este de 40 de ani pentru că atunci, dacă ești proaspăt ca (scuze!) Nucci, poți aduce în scenă noi și diferite valențe de interpretare. Maturizarea își spune cuvântul. Astă seară o să vedeți **Simon Boccanegra**. Să nu vă așteptați la voce puternică, totul este interiorizare..

C. P.: Pentru că Boccanegra este un personaj mult interiorizat...

L. N.: Am avut succes de critică și de public dar, după spectacol, multă lume m-a întrebat de ce este diferit față de ce se știa. Le-am explicat că acesta este adevăratul Simon. Nu cum l-am văzut la video pe un coleg, mare artist, care propunea un personaj nervos, agitat... Nu așa este Boccanegra.

Extensie, accent, culoare

C. P.: Care credeți că sunt calitățile unui bariton verdian?

L. N.: Maestrul Riccardo Muti a spus cândva că baritonul verdian nu trebuie să aibă voce mare, ci una cu accent. Știu că unii autori, ca Rodolfo Celletti, afirmă contrariul. Este o mare greșeală. Într-o transmisie la radio m-au întrebat ce aștept să aud la un bariton care cântă Verdi. Și s-au interesat de aria **Cortigiani** din **Rigoletto** cu regele Scalei anilor ’20 – ’30, Carlo Galeffi. Era clar tenoral și am spus că este imposibil să cânți Verdi cu așa o voce, fără să ai extensia perfectă. În creațiile antecesorilor marelui compozitor, în epoca belcantistă, prima arie era a tenorului, ca protagonist. Apoi urma – în contrapunere – baritonul, de fapt un bas-bariton. **Lucia di Lammermoor** se intitulează după numele eroinei, dar tenorul încheie partitura. Verdi a schimbat totul și a pus vocea masculină normală, cea de bariton, în poziție de protagonist, coborând puțin importanța tenorului. Aici este diferența. De pildă, în primul act din **Trubadurul**, în terțet, baritonul are țesătura vocală mai înaltă decât a tenorului. La fel, în **Forța destinului**, în duetul **Solenne in quest’ora**. Verdi a schimbat semnificația vocilor. Rolul Rigoletto este mai dificil decât celelalte pentru că e foarte acut. Macbeth e acut la final, **Cei doi Foscari** e acut pentru bariton, nu mai vorbim de **Trubadurul** sau **Forța destinului**. Toate rolurile lui Verdi sunt foarte înalte. Așadar, unul dintre lucrurile cele mai importante pentru vocile verdiene este extensia. Și, desigur culoarea.

C. P.: Câteva repere?

L. N.: Cei mai importanți baritoni verdieni au fost Titta Ruffo – incredibil Rigoletto, Riccardo Stracciari – incredibil și în Figaro, Giuseppe de Luca, Carlo Tagliabue, Gino Bechi – un mare Rigoletto, un mare Bărbier. Cappuccilli avea culoarea vocală necesară dar nu era actor total. Nici Bastianini nu a fost un adevărat bariton verdian. A făcut o minunată **Forța destinului**, un minunat **Trubadur**, dar era cântăreț donizettian. Nu-i nevoie de o voce mare; am ascultat, în cel mai frumos **Rigoletto** din viața mea, monologul cântat de Manuguerra, dar cel mai impresionant, care mi-a dat fiori, a fost Felice Schiavi, o voce „de carton”, însă pur și simplu mi-a străpuns inima. Verdi îl face pe om să înțeleagă ce este umanitatea. Altceva... a scris o scrisoare în care spune „cântați-mi recitativele, recitați-mi ariile!”. În ziua de azi, de multe ori, nu se acordă importanță recitativelor. Cum se poate așa ceva? Să conchid: Verdi are nevoie, așa cum zicea maestrul Muti și, mai înainte Toscanini, de accente. Când cânți **Luisa Miller**, **Forța destinului**, **Cei doi Foscari** etc., după arii ai cabalette. Dar de tip verdian, nu donizettian sau bellinian. Poți termina cu La natural sau La bemol. Poate eu nu am... destulă voce dar cred că acum îl înțeleg mai bine pe marele Verdi.

Subtilități și rafinamente

C. P.: Ce glumeț sunteți! Desigur, personajele verdiene trebuie profund disecate.

L. N.: Într-adevăr, problema reală la Verdi nu este numai cântatul, vocile mari sau mici, este vorba de a înțelege despre ce este vorba. Cea mai bună frază a lui Simon în **Boccanegra** este Perfin l’acqua del fonte è amara al labbro dell’uom che regna (Chiar și apa fântânii e amară pe buzele celui ce domnește), ce trebuie abordată într-un legato continuu, absolut. O frază prețioasă și vizionară, pentru că Verdi a mers cu gândul la ceea ce se întâmplă astăzi în lume. După cum, tot în **Boccanegra**, în marea scenă din sala de consiliu, eu revin la textul original Ecco un messaggio

di Francesco Petrarca. Din cauza cenzurii, Verdi schimbase în Ecco un messaggio del romito di Sorga. Dar importantă este declamația Adria e Liguria hanno patria comune. Ideea de unitate!

C. P.: Verdi este plin de subtilități.

L.N.: Mai sunt și alte exemple. În **Otello**, adevărata partitură a lui Iago nu este pagina Credo. Iago cel adevărat este în Era la notte, Cassio dormia.... Folosești poziție vocală de bariton doar dacă abordezi fraza în plină voce. Dacă utilizezi vocea „de cap", așa cum trebuie pentru a crea atmosfera de visare, este ca un pasaj de tenor. Un coleg m-a întrebat odată despre ultima arie din **Nabucco**. Eram cu soția, ne-am întâlnit și mi-a spus: „Leo, trebuie să cânt, am ascultat multe interpretări dar singurul care mă emoționează la final ești tu. La ce te gândești când cânți ultima arie?" „Care arie?" întreb eu. „Dio di Giuda". „Dar aceea este o rugăciune, nu o arie" am răspuns. Nu mi-a înțeles provocarea... După părerea mea, acesta este Verdi. Poate greșesc.

C. P.: Nicidecum. Este foarte profund...

L. N.: ... și atât de modern încât rezistă dincolo de ani, ca și Shakespeare. Când Rigoletto imploră Cortigiani, important este efectul, dar Verdi îl face pe erou, în scena finală cu Gilda, să rostească și Se t'involi, qui sol rimarrei. Asta mi se pare teribil, egoismul unui tată care-i spune copilului că nu trebuie să moară ca să nu rămână el singur. Iată cât de subtil plămădește Verdi. În **Forța destinului**, când Don Carlo începe marele duet Invano Alvaro ti celasti al mondo, nu se aude mai nimic în orchestră. Ce contează? Frazele cele mai importante, mai subtile din **Simon Boccanegra**, din **Otello** nu sunt cele cu orchestră. Vorbim de Verdi, nu de Wagner. Tot ceea ce se spune la Verdi este important, sunt replici făcute pentru efectul teatral, sunt culori. Nu simfonie, ci culoare. Se vede că nu-mi place Verdi, nu?

C. P.: Chiar sunteți pus pe glume! Riccardo Muti a adus multe lucruri în direcția explorării rafinamentelor, a explicat...

L. N.: ... a mai spus și că în ziua în care n-o să mai cânte Nucci n-o să mai dirijeze Verdi. (râde). Asta a fost gluma lui.

De la fereastră, privește Verdi

C. P.: Dar a și tălmăcit partiturile în versiunile lor originale, fără acutele tradiționale, fapt care a șocat adesea.

L. N.: Cântăm împreună de 40 de ani. În **Trubadurul**, cadența pentru soprană este scrisă fără Si bemol, dar l-a acceptat. Am cântat **Rigoletto** la Scala cu Muti, fără acute și apoi sub bagheta lui Riccardo Chailly, cu acute. Pentru mine a fost același succes. Nu asta-i problema. La Parma l-am cântat cum e scris, pentru că în dramaturgia celui de-al doilea duet cu Gilda este mai bine fără La bemolul înalt din final. Acum 10 ani am făcut **Rigoletto** la Busseto, în fața casei lui Verdi, la Roncole, fără La bemol. Bis! Bis! Apoi am cântat cu La bemol, dar am spus publicului că Verdi ne privește de la fereastră. Și 2000 de oameni s-au întors spre acea fereastră. Pe de altă parte, să nu uităm că tradiția a fost acceptată până la urmă de Verdi. Dar, din punct de vedere dramaturgic, chiar dacă o respect, știu ce a dorit maestrul.

C. P.: Deseori se mai practică tăieturi, transpoziții...

L. N.: Le resping. Într-un spectacol de acum câțiva ani cu **Cei doi Foscari**, dirijorul mi-a cerut să scurtez un duet. L-am refuzat categoric: „Fără el, nu există opera asta!". De ce? Pentru că, pur și simplu, așa a vrut compozitorul. După cum, aria lui Don Carlo, Urna fatale, din spectacolul **Forța destinului** pe care l-am cântat aici la Viena am făcut-o în originalul Fa major, nu în Mi, cum se transpune mai jos prin unele teatre.

C. P.: Până una alta, publicul vrea acute!

L. N.: Sigur, însă nu trebuie uitat că intenția lui Verdi a fost teatrul, efectul dramaturgic. Aici este atractivitatea. De ce „La Callas" a cântat așa de puține opere veriste? Câteva **Tosca**, un singur spectacol cu **Manon Lescaut**, discul cu **Boema**... Pentru că nu o interesa. În verism este spus totul. Nu mai există ceva pe care artistul îl poate imagina. Puccini a scris în partitură indicații, nuanțe, tot. Magia lui Verdi este că te lasă să gândești, de aceea l-a iubit atât de mult pe Shakespeare. „To be or not to be" spune totul și nimic.

C. P.: Verdi și Shakespeare, o simbioză... Macbeth este un personaj foarte consistent, adânc, deși Verdi l-a creat când era tânăr.

L. N.: Într-adevăr, acum 80 de ani nici nu prea era în repertoriul teatrelor, dar acum s-a constatat modernitatea acestei capodopere. Se spune că este un opus pentru soprană dar, din punct de vedere al dificultăților majore, ea are aria Vieni, t'affretta și apoi cea finală. Lady este însă dominată de Macbeth, un personaj contorsionat dar foarte puternic.

„Nu suntem complet liberi, depindem de muzică"

C. P.: Ce părere aveți despre producțiile actuale?

L. N.: Sunt de acord că trăim alte timpuri, că lucrurile se schimbă, dar... ultima dată când am cântat în Germania a fost în 1990, deci înțelegeți... Am avut o problemă cu regizorul Johannes Schaaf în 1995 la Hamburg cu **Rigoletto**, a fost un scandal internațional, așa că ultimul spectacol a rămas cel de la München, din 1990. Am cântat la Viena **Nabucco** în 2001, fusese discutat cu un alt regizor, care însă s-a dovedit prea scump și, ca să nu-l reprezentăm în formă concertantă, Ioan (Holender) m-a rugat să cânt într-o producție modernă (pentru că era mai ieftină); important a fost că regizorul a avut ca principiu să nu aducă pe scenă vulgarități. Multor persoane le plac asemenea montări, noi eram îmbrăcați în stilul anilor 1930-1935, dar nu au fost lucruri scandaloase. Important este că era **Nabucco**. Spun așa nu pentru că sunt bătrân, în America merg cu soția pe Broadway și admir spectacolele, moderne sau clasice. Dar opera este altceva.

C. P.: De ce acceptă directorii astfel de producții?

L. N.: Pentru că ei cred...

C. P.: ...că aduc mai multă lume?

L. N.: Nu, poate pentru că regizorii îi conving că este un challenge. Cred că asta provine dintr-o veche problemă a lui Max Reinhardt, în Germania anilor '30, când s-au pus bazele Regietheater. Atenție, pentru teatru, nu și pentru muzică! Extensia acestei idei în arta lirică este păgubitoare. Dacă produci astăzi **Hamlet** la Viena și la București, cu doi regizori diferiți, pot fi două viziuni

complet diferite, întrucât pentru proză actorii stau în jurul mesei și poartă discuții asupra intonației, desfășurării în timp, se poate spune în diferite moduri „to be or not to be”, de exemplu. Dar în operă, toate pauzele și intonațiile sunt decise de compozitor. Aici este marea diferență. Nu suntem complet liberi, depindem de muzică, de ideile partiturii. Compozitorul dă tonul. Dacă schimbi ritmul, de pildă ca în La donna è mobile din... **Star Trek**, este altceva decât a intenționat Verdi.

C. P.: Mulțumesc mult, a fost o plăcere.

L. N.: Și pentru mine. Poate ne revedem la București, la un **Rigoletto** cu Elena Moșuc, cea mai bună Gilda din lume la ora actuală.